

DIE FOTOGRAFIE UND IHRE INSTITUTIONEN: NETZWERKE, SAMMLUNGEN, ARCHIVE, MUSEEN

Tagung im Rahmen des Forschungsprojektes *Formen und Formate der fotografischen Institutionalisierung* am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen (KWI), organisiert von Anja Schürmann und Kathrin Yacavone.

PROGRAMM & ABSTRACTS

Donnerstag, 23. Juni

SEKTION 1: PIONIERE UND AUSBILDUNG

Moderation: Matthias Pfaller (*Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen*)

Estelle Blaschke (*Universität Basel*)

Fotografie im medialen Verbund: Curt Glaser als Vordenker der Institutionalisierung der Fotografie

Als einer der profilierten Kunsthistoriker der Weimarer Republik und progressiver Vertreter seines Fachs, baute Curt Glaser (1879–1943) die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin zu einer Forschungsinstitution um und öffnete diese ab 1924 für die Medien Fotografie, Radio und Typografie. Die Kunstbibliothek war die erste deutsche Institution, die Werke der fotografischen Avantgarde (u.a. Florence Henri, Helmar Lerski, László Moholy-Nagy) und der Reklamekunst in ihre Sammlung aufnahm. 1929 fand im Lichthof die Wanderausstellung *Film und Foto* (fif) sowie die Ausstellung *Neue Typographie* statt, die u.a. John Heartfield zeigte. 1931 widmete sich eine weitere Ausstellung der Fotomontage. Glaser initiierte bis zu seiner erzwungenen Emigration im Jahr 1933 eine Reihe von öffentlichen Vorträgen und Radiosendungen u.a. von Rudolf Arnheim zu „Mechanische Künste. Von der Kamera zum Mikrofon“ und Paul Renner zu „Die Photographie in der Werbekunst“. Parallel gründete er 1929 das Deutsche Bildarchiv mit dem Ziel einer umfassenden Dokumentation von Kunst und Architektur, welche jedoch nach 1933 nicht weitergeführt wurde. Durch die Unterstützung für neue Medien, das *Neue Sehen* und die Gebrauchsgraphik intendierte Glaser eine Diskussion über das kulturelle Selbstverständnis der Institutionen ‚Bibliothek‘ und ‚Museen‘, die u.a. durch Besuche des Museum of Modern Art und der New York Public Library inspiriert wurde. Mit dem Ziel einer Übertragung auf die Jetzt-Zeit, geht der Vortrag am Beispiel der kurzen Geschichte der Kunstbibliothek in den Jahren 1924–1933 der Frage nach, wie zeitgenössische Medien und fotografische Praktiken jenseits des kunsthistorischen Kanons und künstlerischer Hierarchien institutionell reflektiert werden können und dabei doppelt wirken: als Erweiterung bestehender Sammlungen und als ein Scharnier für die Öffnung der Institutionen.

Steffen Siegel (*Folkwang Universität der Künste, Essen*)

Otto Steinerts doppelte Pädagogik: Die „Beiträge zur Geschichte der Fotografie“ am Museum Folkwang in Essen

Als Otto Steinert im April 1959 eine Stelle als Fachlehrer für Fotografie an der Folkwangschule antrat, wurde damit nicht allein ein neues Kapitel der Fotoausbildung eröffnet, die in Essen bis in die 1920er Jahre zurückreicht. Vielmehr hatte es Steinert mit programmatischem Anspruch verstanden, dass zeitgleich zu seinem Dienstbeginn zwei Sonderausstellungen zu sehen waren, die sein ästhetisches, pädagogisches und fotohistorisches Programm abstecken halfen: Zu sehen waren im Museum Folkwang „Otto Steinert und Schüler. Gestalterische Fotografie“ und „Hundert Jahre Photographie 1839–1939“. Benannt sind damit zugleich jene beiden Wurzeln, aus denen Steinert bis 1978 seine Tätigkeit entwickeln wird. Während jedoch seine einflussreiche Tätigkeit als Fotoprofessor durch zahlreiche Publikationen und Ausstellungen seither fortgesetzt gewürdigt wurde, findet seine Auseinandersetzung mit Fragen der Fotogeschichte allenfalls noch marginale Beachtung. Doch verweist die bemerkenswerte Kontinuität, mit der Steinert nicht allein historische wie zeitgenössische Fotografien sammelte, sondern innerhalb von 19 Jahren in Essen nicht weniger als 21 Sonderausstellungen einrichtete, auf ein kuratorisches Programm. In meinem Beitrag werde ich die Rolle von Steinerts „Beiträgen zur Geschichte der Fotografie“ erstmals genauer untersuchen. Gezeigt werden soll dabei, dass Steinert bereits seit 1959 aktiv an einer langfristigen Institutionalisierung der Fotografie arbeite. Auf folgenreiche Weise erweiterte er dabei fortgesetzt seine Rolle als Hochschullehrer. Diskutieren möchte ich Steinerts Tätigkeit als eine doppelte und eng aufeinander bezogene Pädagogik, die sich neben seiner Schülerschaft auch an eine allgemeine Öffentlichkeit richtete. In den Blick gelangt hierbei eine Form der Musealisierung des Fotografischen, die sich signifikant unterscheidet von den üblicherweise betrachteten Modellen des Kunstmuseums und des Gewerbemuseums.

Daria Bona (*Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen*)

Zwischen Etablierungs- und Abgrenzungsversuchen: Fotografische Ausbildungsformen in NRW um 1970

Im Verlauf der 1970er Jahre kommt es neben der zunehmenden Etablierung der Fotografie im Kontext der bildenden Künste, der Gründung erster (kommerzieller) Fotogalerien sowie der Einrichtung fotografischer Sammlungen an verschiedenen Museen in Deutschland auch innerhalb der fotografischen Ausbildung zu signifikanten Erweiterungen und Ausdifferenzierungen, die bereits in den 1960er Jahren einsetzten. Die einzelnen Bestrebungen, in deren Zuge sich das Bildmedium als eigener Studiengang oder Abteilung an verschiedenen Ausbildungsstätten emanzipiert, sind dabei in Zusammenhänge angewandter und künstlerischer Positionierungen und Praktiken sowie deren Abgrenzungsversuche voneinander eingebunden. Als bildungspolitische Weichenstellung bedingt zudem die Einführung der Fachhochschulstrukturen in Nordrhein-Westfalen im Jahr 1971 die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen sich eigenständige Fotografieklassen konsolidieren. Exemplarisch sollen die Entwicklungen an zwei Institutionen desselben Standorts nachvollzogen und in der fotografischen Ausbildungslandschaft NRWs verortet werden: Den Kölner Werkschulen, an denen Fotografie in der Klasse für Künstlerische Fotografie gelehrt wird, sowie der Staatlich Höheren Fachschule für Photographie Köln, mit einem technisch-wissenschaftlichen Schwerpunkt, dem berufsorientierten Photoingenieurwesen. Der Vortrag geht einzelnen Strategien und Prozessen der Institutionalisierung fotografischer Lehre nach, beleuchtet die Funktion der Ausbildungsorte im allgemeinen Institutionalisierungsdiskurs der Zeit und fragt danach, welche Rolle diese Entwicklungen im nachfolgenden Verständnis und den spezifischen Kategorisierungen des Bildmediums einnehmen.

SEKTION 2: OSTDEUTSCHE PRIVATINITIATIVEN

Moderation: Anja Schürmann (KWI, Essen)

Nadine Kulbe (*Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden*)

Was kommt vor der Institutionalisierung? Wie Amateurfotograf*innen mit ihren privaten Fotoarchiven umgehen

Seit 2020 widmet sich ein am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden durchgeführtes DFG-Projekt dem Amateurclub Freiburger Fotofreunde. 1950 gegründet, zählt er zu den ältesten Vereinigungen für Amateurfotografie auf dem Gebiet der DDR. Seine Mitglieder prägen das Bild und das visuelle Gedächtnis der Bergstadt Freiberg bis heute. Basierend auf Interviews, teilnehmender Beobachtung, Fotoanalyse und der kontextualisierenden Erhebung von Archivquellen stehen die (fotografischen) Praktiken der Clubmitglieder, Aspekte der Wissensproduktion und die Fotografien selbst im Mittelpunkt der kulturanthropologischen Untersuchung. Der Vortrag gibt einen Einblick in das Projekt und fokussiert dabei auf die privaten Archive der Amateurfotograf*innen. In den Blick genommen wird eine vorinstitutionelle Phase des Sammelns und Bewahrens: nämlich das Ordnen, die Aufbewahrung, die Digitalisierung, das Kuratieren von Fotografien bis hin zu ihrer Vernichtung zu einem Zeitpunkt, an dem allein die Produzent*innen über Wohl und Wehe ihrer fotografischen Produkte entscheiden. In Interviews tritt die große Spannweite prospektiver Pläne zutage, was mit dem eigenen Archiv nach dem Tod geschehen soll. Diese reichen von einer bewussten Entscheidung gegen eine solche Abgabe, über eine pragmatische Lösung bis hin zur scheinbar alternativlosen Institutionalisierung. Entscheidungsrelevant ist auch das öffentliche Interesse an den Fotoarchiven. Enge Verbindungen bestehen schon seit langem mit dem Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, dem ein Fotofreund bereits seinen Nachlass übereignet hat. Einerseits äußerte das Museum schon länger den Wunsch nach einer Übernahme, andererseits ist über Jahrzehnte ein Vertrauensverhältnis zwischen dem Fotofreund und den Museumsverantwortlichen gewachsen, das womöglich die wichtigste Entscheidungshilfe für oder gegen eine Institutionalisierung des fotografischen Lebenswerks ist.

Sandra Neugärtner (*Leuphana Universität, Lüneburg*)

Schiffbauerdamm und Ostkreuz – die Wende der freien Fotografie: Vom informellen Fotosalon zur unabhängigen Fotoagentur und privaten Fotoschulen

Der Beitrag behandelt mehrere Generationen von Fotografen, die sich unter bestimmten institutionellen Voraussetzungen in der DDR und in der Wendezeit unter der Gattung Autorenfotografie formierten. Betrachtet werden Protagonisten um Sibylle Bergemann und Arno Fischer, die ihre Wohnung am Schiffbauerdamm 12 in Berlin ab 1976 bis in die Wendejahre als Treffpunkt einer freien und international vernetzten Fotoszene inszenierten. Dadurch kam es zu Austausch mit Pariser und New Yorker Fotografen, etwa mit Ellen Auerbach, Henri Cartier-Bresson und Helmut Newton. Bereits vor der Wende etablierte Fischer, der seit 1985 als Professor für künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig fungierte, am Schiffbauerdamm ein eigenständiges inoffizielles Forum für den künstlerischen Fotografen-Nachwuchs – als ‚Oase‘ im politischen Milieu. Nach der Wiedervereinigung eröffnete er mit Bergemann die Privatschule „Fotografie am Schiffbauerdamm“. Bergemann gründete zusammen mit sechs weiteren Fotografen die Agentur „Ostkreuz“. Diese Kooperative, die nach dem Vorbild der genossenschaftlich geführten Pariser Fotografenagentur Magnum organisiert war, diente zunächst vor allem den am Schiffbauerdamm ausgebildeten Fotografen als Sammelbecken – unter ihnen Harf Zimmermann und Annette Hauschild, die Fischers Meisterklasse besucht hatten. Der Beitrag spannt den Bogen zu weiteren Institutionalisierungsinitiativen, wie der Gründung der Ostkreuzschule in Berlin-Weißensee durch Werner Mahler und Thomas Sandberg. Eine zentrale Frage besteht darin, inwiefern der formale, gattungsspezifische Wandel der Fotografie Rückschlüsse auf die verschiedenen institutionellen Kontexte und Konsolidierungsphasen zulässt.

SEKTION 3: TECHNIK UND KUNST

Moderation: Daria Bona (*Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen*)

Clara Bolin (*Universität zu Köln*)

Internationale/Photo- und Kino-/Ausstellung. Institutionalisierungstaktiken der photokina

Mit dem Wiederaufbau der Fotoszene nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stand bereits 1949 fest: Eine große internationale Photo- und Kinoausstellung sollte sich in Westdeutschland entwickeln – und sie sollte bleiben. Ab 1951 als „Internationale Photo- und Kino-Ausstellung“ betitelt, etablierte sich die photokina im Verlauf der 1950er-Jahre zur größten Plattform für Fotografie in Westdeutschland. Dieser Vortrag geht den Fragen nach, wie dieser Institutionalisierungsprozess umgesetzt wurde und welche Auswirkungen dies auf das Medienverständnis von Fotografie hatte. Für das Gründungsjahrzehnt der photokina lassen sich drei Taktiken zur Sichtbarmachung und Institutionalisierung der Fotografie als Ausstellungsmedium nach 1945 benennen, die anhand des segmentierten Veranstaltungstitels „Internationale/Photo- und Kino-/Ausstellung“ diskutiert werden. Erstens ermöglicht die Bezeichnung des „Internationalen“, die Rolle der beteiligten Akteur*innen sowie die Positionierung der photokina in der Ausstellungslandschaft zu beleuchten. Zweitens erlaubt der Begriff der „Ausstellung“, das Format in seiner Funktion als Messe zu kontextualisieren und im Aktionsfeld der Fotoindustrie zu reflektieren. Drittens lassen sich über die inhaltliche Zuschreibung von „Photo **und** Kino“ die medialen Verflechtungen von Film und Fotografie hinterfragen. Zwei weitere Schlaglichter auf das Ende der Bilderschauen 1980 und die jüngste Ausgabe des „Internationalen Photoszene Festivals“ 2021 in Köln fragen abschließend danach, inwiefern diese Institutionalisierungstaktiken bis heute aktuell sind.

Dennis Jelonnek (*FU Berlin*)

Ein innovativer Anachronismus? Die Polaroid Collection

Der Beitrag widmet sich einem Gebiet, das Institutionalisierungsprozesse des Sammelns und Ausstellens von Fotografie im Bereich der Hersteller von fotografischer Ausrüstung nachvollziehbar macht. Am Beispiel des Entwicklers von sofortbildfotografischen Kameras und Filmen, der Polaroid Corporation, sollen deren systematische Versuche der Auf- und Verwertung künstlerischer Fotografie in den Blick genommen werden. Zu beleuchten ist hier eine durchdachte Initiative des Unternehmens, die sich aus zwei eng aufeinander bezogenen Komponenten zusammensetzte: zum einen wurde das sogenannte *Artist Support Program* initiiert, das künstlerisch ambitionierte Fotograf*innen mit Technik und Filmmaterial von Polaroid ausstattete und dafür lediglich einige Belegaufnahmen einforderte; andererseits wurde von dem Unternehmen die *Polaroid Collection* gegründet, die sich aus eben jenen Belegaufnahmen speiste und so ein stetig wachsendes und von professionellen Kurator*innen betreutes Sammlungsgebilde darstellte, das es ermöglichte, zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland zu realisieren. Der Vortrag widmet sich angesichts dieses Vorgehens der Polaroid Corporation einerseits den Anstrengungen der Selbstinstitutionalisierung des Unternehmens als Kunstsammlung, die der ästhetischen Aufwertung der Fotografie ebenso Vorschub leistete wie der Werbewirkung für die eigenen Produkte; andererseits sollen anhand konkreter Beispiele von Ausstellungen und Publikationen des Unternehmens die unterschiedlich ausgerichteten Zielsetzungen beleuchtet werden, die sich mit dem *Artist Support Program* und der *Polaroid Collection* im amerikanischen und im deutschsprachigen Raum und Kontext verbanden.

SEKTION 4: GALERIEN UND KUNSTMARKT

Moderation: Kathrin Yacavone (KWI, Essen)

Audrey Sands (*University of Arizona*)

The Limited-Edition Portfolio and the Birth of an Art Market for Photography

This paper examines the origins and rise of the commercial photography gallery in the 1970s. In particular, I discuss how specific dealers in the 1970s – in particular Harry H. Lunn, Lee Witkin, and Gerd Sander – strove to reinvent the photographic print as a collectable medium. The market of the 1970s hinged a great deal of the legitimacy of the medium, as it still does today, on the modernist avant-garde works of the interwar period. However, while so much of that work found its original reception in magazine reproduction, the prints from that period were tricky to fetishize as non-utilitarian art objects. A key feature of the rise of the collectability of photographs during this period, therefore, was the trend of photo portfolio production – the reprinting of sets of photographs by a specific photographer for editioned and boxed sets. The limited-edition photographic portfolio was a genre specifically formulated to make photography both digestible and disseminated en masse to a modern art market. Artists like Brassai, Roy DeCarava, Berenice Abbott, Florence Henri, and Lisette Model, who had come of age in the era of the great photo-illustrated magazines like *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Vue*, *Life*, *Vogue*, and *Harper's Bazaar*, when photographs were destined primarily to be reproduced in halftone on the printed page, were now, with the help of a new generation of photography dealers, in the position to rethink their photographs as objects rather than as images for reproduction. In the 1970s, some couple hundred limited-edition portfolios by these and other artists were produced and sold by dealers and publishers like Lee Witkin, Harry H. Lunn, Gerd Sander, Light Gallery, and Lustrum Press. As a key example of this moment, I take the 1976 portfolio *Twelve Photographs*, featuring modern prints of 1930s and 1940s pictures by Lisette Model. Using as a case study Model's portfolio and Lunn Gallery's preeminent position as a dealer and portfolio producer, I consider more broadly the evolution of the photography market in the second half of the twentieth century from a magazine reproduction model and toward a fine art model, citing relevant examples. The aim of this paper is therefore threefold: to understand how Lisette Model's portfolio came about and what choices were made in its production to redefine the photographer as an artist rather than magazine professional, to understand Lunn's broader approach to portfolio production and sales, and to contextualize these practices within the broader trends in the postwar art market for photography.

Stefan Gronert (*Sprengel Museum Hannover*)

Nicht zu vergessen: Galerien als Vorreiter der Institutionalisierung der Fotografie

Die Frage, auf welchen Wegen die Fotografie nach dem 2. Weltkrieg im europäischen Kontext erneut Einzug in den Kunst-Diskurs erhielt, scheint in groben Zügen mit dem Hinweis auf die Documenta 6 (1977) weitgehend zufriedenstellend beantwortet. Sodann scheint die Fotografie im Kunst-Kontext angekommen. In der Tat ist das Ausstellungswesen und die Entstehung musealer Sammlungen nicht unabhängig vom Kunsthandel zu denken. In dieser Hinsicht wurde für den deutschen Kontext bislang stets die Rolle der auf das Medium spezialisierten Galerien Wilde (1972–1985) und Lichttropfen bzw. Schürmann & Kicken (seit 1974) hervorgehoben, die nach der Auflösung der ersten deutschen Fotogalerie Clarissa (Hannover, 1965–1968) das Feld der siebziger Jahre dominierten. Die medien-spezifische Fokussierung auf die Fotografie erklärt freilich keineswegs deren Integration im *Kunst*-Diskurs. Zu zeigen sein wird einerseits die Einflussnahme dieser beiden Galerien in diversen Museen. Darüber hinaus bedarf es ferner einer Erweiterung des Blicks auf den Status des Mediums in klar definierten *Kunst*-Galerien mit einem sich zeitgemäß öffnenden Programm. Neben der legendären Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer, dessen Gründer auch als Kurator an der Documenta 5 beteiligt war und eben auch bereits früh fotografische Positionen zeigte, eignet sich dafür der Blick auf die Aktivitäten der Galerie Erhard Klein, Bonn, die mit der Präsentation von Klaus Mettig, Katharina Sieverding u.a. ebenfalls schon vor 1977 zentrale Anstöße lieferte, der Fotografie einen neuen Stellenwert im Kunst-Diskurs zu verleihen.

SEKTION 5: FOTOGRAFIE ALS KUNST

Moderation: Anja Schürmann (KWI, Essen)

Birgitta Coers (*documenta archiv Kassel*)

Bilder einer Ausstellung. documenta Fotografien im archiv

Das 1961 von Arnold Bode, dem Initiator der internationalen Kasseler Kunstschau, gegründete *documenta archiv* widmet sich der Sammlung, Dokumentation und wissenschaftlichen Bearbeitung von Text- und Bildquellen zur modernen und zeitgenössischen Kunst. Fotografische Konvolute, Sammlungen und Nachlässe stellen innerhalb der AV-Medien eine der zentralen Bestandsgruppen des *documenta archiv* dar, das sich unter der Trägerschaft der *documenta* und Museum Fridericianum gGmbH und als AsKI-Mitglied (Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute e.V.) als „forschendes Archiv“ zu einer multifunktionalen Wissenschaftseinrichtung weiterentwickelt. Das Forschungsinteresse kreist um die Geschichte der *documenta* Ausstellungen, um kuratorische Konzepte und dokumentarische Praktiken entlang der Gegenwartskunst. Visuelle Medien werden innerhalb dieses Portfolios nicht bloß als Referenz verstanden, um historische Ausstellungsdisplays oder personelle Konstellationen der Kunst- und Kulturakteure zu rekonstruieren, sondern sind als physische Objekte respektive Informationsträger Gegenstand fotografiegeschichtlicher Problemstellungen und konservatorischer Untersuchungen, die häufig Hand in Hand gehen mit qualitativ legitimierten Systemisierungsfragen. Der Beitrag thematisiert zum einen die aus den institutionellen Aufgaben erwachsene Sammlungs-dialektik zwischen Dokumentationsauftrag, Schenkungen von Amateurfotografie und gezielter Bestandsakquise, beispielsweise dem Erwerb fotografischer Nachlässe (Dieter Schwerdtle) oder thematischer Konvolute (Barbara Klemm, Floris M. Neusüss). Inhaltlich reicht das Spektrum von der sog. Ausstellungsfotografie, die das Kunstwerk und das Publikum im Galerieraum ins Zentrum stellt, über Auf- und Abbauarbeiten, Aktionen und Performances bis zum inszenierten Kurator:innen- und Künstler:innenporträt. Der Vortrag diskutiert darüber hinaus die Frage, inwieweit Nachlasskontexte in den historisch geformten, machtvollen Ordnungssystemen des *documenta archiv* erhalten und sichtbar gemacht werden können. Auf inhaltlicher Ebene wäre kritisch zu prüfen, ob und wie funktionale Gattungen aus fotoarchivarischer und analytischer Perspektive verschwimmen bzw. als klassifikatorische Kategorien überhaupt noch brauchbar sind, dies auch mit Blick auf wissenschaftliche Erschließungskriterien.

Bertram Kaschek und Alessandra Nappo (*Staatgalerie Stuttgart*)

Fotografie an der Staatgalerie. Eine Probebohrung

Im Jahr 1989 landete die Staatgalerie Stuttgart einen veritablen Coup, als sie auf einen Schlag zwei umfangreiche Stuttgarter Privatsammlungen erwarb und damit eine eigene Abteilung Fotografie innerhalb der Graphischen Sammlung gründete. Mit den Sammlungen Rolf Mayer und Rolf H. Krauss konnte das Museum nun sowohl die frühe Geschichte der Fotografie (1840–1940) als auch den avantgardistischen Umgang mit dem Medium seit den 1960er Jahren jeweils durch eine repräsentative Werkauswahl international bedeutender Fotograf*innen und Künstler*innen präsentieren. Der Beitrag wird die Vorgeschichte und Umstände dieser Abteilungsgründung rekonstruieren und dabei die Rolle der beteiligten Akteur*innen (die Sammler Rolf Mayer und Rolf H. Krauss einerseits, die Sammlungskuratorin Ulrike Gauss und der Ausstellungskurator Jean-Francois Chevrier andererseits) ebenso in den Blick nehmen wie Struktur und Ausrichtung der jeweiligen Sammlungen. Zunächst soll die Gründung der Abteilung Fotografie einerseits aus lokalspezifischen Traditionen ‚Fotomoderne‘ und der ‚konkreten‘ Moderne sowie andererseits aus institutionellen Bewegungen seit den 1970er Jahren hergeleitet werden. Sodann werden die Rollen, die die Sammlungen Mayer und Krauss im Zuge der Abteilungsgründung gespielt haben, näher beleuchtet. Schließlich soll untersucht werden, inwiefern sich die Struktur der beiden Privatsammlungen auf die Ausrichtung der Sammlungskonzeption der Staatgalerie ausgewirkt hat. Nicht zuletzt geht es dabei um die Frage, ob und wie die von Rolf H.

Krauss unternommenen Entwürfe zu einer eigenwilligen Historiografie der Fotografie, die auf einer klaren Unterscheidung zwischen konventioneller und konzeptioneller Fotografie beruhen, die weitere Sammlungsentwicklung geprägt haben.

Kristina Lemke (*Städel Museum Frankfurt*)

Aus dem Archiv in die Galerie. Die Sammlung Fotografie im Städel Museum

Die Sammlung der Fotografie im Städel Museum ist ein dynamisch wachsender Bestand und steht exemplarisch für die veränderte Bedeutung und Wahrnehmung der Fotografie im kunstmusealen Bereich. Heute sind über 5.000 Arbeiten von den Anfängen des Mediums bis in die Gegenwart verzeichnet. Bereits um 1850 kamen die ersten Fotografien ans Haus, das 1815 als bürgerliche Stiftung gegründet wurde. Neben den fotografischen Reproduktionen von Kunstwerken aus aller Welt gehörten Stadtveduten, Genreszenen und Landschaftsansichten zur Lehrsammlung für die Studierenden der dem Museum angegliederten Kunstschule. Doch erst im Zuge der baulichen Erweiterung 2011 wurde der zu diesem Zeitpunkt in den Kellerräumen als Archivgut gelagerte historische Bestand in Teilen neu entdeckt und gewürdigt. 2008 gab es Bestrebungen mit Ankäufen und Schenkungen eine umfassende Fotosammlung für das Museum aufzubauen. Im Rahmen dieser Weichenstellung sowohl für die Sammlung als auch für eine zeitgemäße Präsentation von künstlerischer Fotografie im Museum, wurde der fotografische Altbestand wiederhergestellt. Die Anzahl des Bestands wuchs damit innerhalb einer relativ kurzen Zeit exponentiell an. Das brachte nicht nur aus konservatorischer Sicht neue Herausforderungen für die langfristige Sicherung und Lagerung der disparaten Formate. Auch für die Digitalisierung, Erforschung und Präsentation mussten erst Grundlagen für die besonderen Erfordernisse des Mediums geschaffen werden. Seit letztem Jahr bildet die Fotografie eine eigene Abteilung im Städel Museum. Mit diesem Vortrag soll die bisherige Sammlungsgenese einer Revision unterzogen werden.

ABENDPROGRAMM

Moderation: Kathrin Yacavone (*KWI, Essen*)

Thomas Seelig (*Museum Folkwang, Essen*) und **Matthias Gründig** (*Folkwang Universität der Künste, Essen*) über das Kunstprojekt *21.lettres.a.la.photographie@gmx.de*

Freitag, 24. Juni

SEKTION 6: WIDERSTÄNDE

Moderation: Steffen Siegel (*Folkwang Universität der Künste, Essen*)

Peter Geimer (*FU Berlin*)

Der Weltkrieg im White Cube. Über das schwierige Verhältnis von Ästhetik und Politik

Zur Institutionalisierung der Fotografie gehörte im zwanzigsten Jahrhundert auch ihre Etablierung als eigenständige Kunstform. Zu Recht gehören Fotografien seither zum festen Bestand von Museen und Kunstgalerien; im kunsthistorischen Diskurs rangiert die Fotografie gleichberechtigt neben den anderen Gattungen. Mit der ästhetischen Nobilitierung der Fotografie stellte sich zugleich jedoch die Frage, wie mit ihren zahlreichen nicht-künstlerischen Anwendungsweisen umzugehen sei. Rosalind Krauss kritisierte bereits Anfang der achtziger Jahre die Überführung der gesamten Fotogeschichte in den ästhetischen und kunsthistorischen Diskurs. Anlass der Kritik war die von Peter Galassi im Museum of Modern Art kuratierte Ausstellung *Before Photography*, deren Absicht es war, die Etablierung der Fotografie im frühen neunzehnten Jahrhundert als bloße Fortsetzung der Kunstgeschichte zu verstehen, sie also nicht als Aufkommen einer neuen und eigenständigen Bildtechnologie zu verstehen. Krauss' Skepsis richtete sich folglich gegen den Versuch, auch solche Fotografien dem kunsthistorischen Diskurs zu unterstellen, deren Dokumentar- oder Zeugnisfunktion nicht zu übersehen war. Sie insistierte auf der „Notwendigkeit, die ästhetisch abgeleiteten Kategorien von Autorschaft, Œuvre und Genre aufzugeben oder zumindest einer seriösen Kritik zu unterziehen“. Der Vortrag möchte diese Diskussion an einem aktuellen Beispiel wieder aufnehmen – den 2020 in Buchform publizierten Fotografien des Wehrmachtssoldaten Dieter Keller, entstanden 1940/41 im Grenzgebiet zwischen Weißrußland und der Ukraine. Der Band versammelt sechsundachtzig vergrößerte Schwarzweiß-Aufnahmen Kellers, ohne Bildlegenden, in weiße Rahmen gesetzt: brennende Häuser, Leichen im Feld, das Spiel von Licht und Schatten an einer Hauswand, Kinder in Lumpen, Vogelspuren im Schnee und immer wieder die weite, endlos sich dehnende Landschaft im Osten. Kellers Fotografien, so der Herausgeber, seien „nicht dokumentarisch“, sondern Ausdruck „einer auch nach heutigen Maßstäben modern anmutenden Bildästhetik“. Angesichts der Aufnahmen in Brand gesteckter Häuser oder verscharrter Zivilisten in einem Erdloch stellt sich jedoch die Frage, inwieweit der Sinn für die gelungene Form hier durchzuhalten ist. Der Gedanke liegt nahe, dass sich die Wertordnung fotografischer Bilder in den letzten einhundert Jahren diametral verkehrt hat: ihr gestalterisches Potential erscheint heute so selbstverständlich, ihr Kunstcharakter so sehr zum Qualitätsmerkmal geworden, dass, um ihn zu betonen, jeder Anklang an die dokumentarische Funktion der Bilder gelöscht werden muss. Zweifellos kann es nicht darum gehen, Fotografien wie denjenigen Kellers ihre ästhetische Dimension abzuspochen. Die künstlerische Form kann aber nicht durch Isolierung der Bilder aus ihrem historischen Umfeld freigelegt werden. Der Vortrag geht der Frage nach, inwieweit politische und ästhetische Funktion koexistieren können.

Johanna Bose (*akg-images Berlin*)

Fotoalbum als Sammelgut

Der ästhetische Wert und die Relevanz des Fotoalbums als kulturwissenschaftliche und historische Quelle ist in Deutschland erst spät gesehen und anerkannt worden. Erste grundlegende wissenschaftliche Monografien zum Album erschienen in den 1970er Jahren, entsprechend spät begann auch die Aufnahme von Fotoalben in museale Sammlungen. Die Sonderrolle des Albums in der musealen Praxis und die Diversität der vorhandenen Bestände rechtfertigt eine genauere Betrachtung der Bedeutung, der Sammlungspraktiken und dem spezifischen Umgang mit dem Fotoalbum in ausgewählten öffentlichen Institutionen und auch im kommerziellen Bereich.

Der größere Teil der gegenwärtig in öffentlichen Institutionen aufbewahrten Fotoalben stammt aus einstigen Privatsammlungen. Beispielhaft dafür sind die ehemalige Sammlung von Erich Stenger im Museum Ludwig in Köln oder die von Walter Kempowski zusammengetragene Sammlung in der Akademie der Künste in Berlin. Darüber hinaus befinden sich bedeutende Bestände in privatem Besitz. Dazu zählt etwa die ca. 650 Alben umfassende Sammlung der Bildagentur akg-images in Berlin. Bis heute geschieht die Archivierung der Fotoalben kaum systematisch und folgt eher selten ästhetischen Erwägungen. Bewahrung, Erschließung, Aufarbeitung und Digitalisierung von Fotoalben bleiben für Museen und Archive weiter eine besondere Herausforderung. Bis heute fehlen allgemeine und verbindliche Kriterien dafür, welche Alben erhaltenswert und sammelwürdig sind.

Catharina Winzer, Jamie Dau und Jeanette Kokott (*MARKK Hamburg*)

Die Leber-Kiste im MARKK Hamburg: Fotografien zur Südsee-Reise Ada und Emil Noldes

Im April 2021 wurde im MARKK Hamburg eine nicht dokumentierte Holzkiste mit rund 250 Glasnegativen im Depot (wieder)gefunden. Erste Untersuchungen identifizierten sie als eine der seit dem Ersten Weltkrieg als verschollen geltenden Expeditionsboxen mit Fotografien der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea Expedition“ von 1913/14. Dieses Bildmaterial ist nicht nur visuelle Quelle der letzten vom Berliner Reichskolonialamt initiierten Expedition mit dem Ziel, Geburtenrückgang und Kindersterblichkeit wissenschaftlich zu untersuchen, um in der Folge koloniale Ausbeutungsmöglichkeiten zu steigern. Mit Blick auf die Beteiligung Ada und Emil Noldes an eben dieser Expedition stellen die Fotografien eine wichtige Gegenrede zum überlieferten Material aus dem persönlichen Nachlass der Noldes. Die zum Schutz der Glasplatten mit Zinklech und Stroh ausgepolsterte Holzkiste ist ein kompliziertes Objekt von kolonialhistorischer, tropenmedizinischer, ethnologischer und kunsthistorischer Relevanz und verweigert sich der simplen Integration in tradierte Archivierungslogiken fotografischer Sammlungen in ethnologischen Museen. Darüber hinaus ist sie eine Überlebenskünstlerin, die der Beschlagnahme durch die englische Verwaltung zu Beginn des Ersten Weltkrieges auf noch ungeklärte Weise entging, um dann jahrzehntelang auf dem Dachboden eines Privathauses in Hamburg und schließlich seit den 1980er Jahren im Depot des MARKK zu verharren. Die Gegenwart ihrer Materialität und Mobilität ist bestens dafür geeignet, die Institutionalisierung von Fotografien in ethnografischen Sammlungen zu hinterfragen und bestehende wie alternative Ansätze zu diskutieren.

SEKTION 7: HISTORISCHE UND KOMMUNALE ARCHIVE

Moderation: Matthias Gründig (*Folkwang Universität der Künste, Essen*)

Christoph Eggersgluß (*Philipps-Universität Marburg*)

Akten, Anlagen, Ausbauzustände im Kreisarchiv

Bückeberg 1974, ein Dorf klagt vor dem fernen Niedersächsischen Staatsgerichtshof. Es soll nicht nur schöner werden. Der Versuch, gegen eine Gebietsreform des Regierungsbezirks Lüneburg aufzubegehren, scheitert. Dies sind nur einige Rahmungen einer Akte, um die es gehen soll: Im Verlauf von gut zwanzig Jahren wurden Straßenbauabschnitte fotografiert, aufgeklebt, beschriftet, abgeheftet, um in Ratssitzungen als Beweis öffentlicher Investitionen zu dienen. Gleichzeitig wurde damit ein Album bukolischer Infrastrukturierung generiert, das einem eigentümlichen Ordnungsverfahren von Papieren und Personen folgte. Die Seiten zeigen Mediengeschichte und Mittelverwendung der 1960er bis 1980er. Beamt:innen üben sich im Fotografieren bis hin zum Polaroid und ordnen (an): Autoethnografische Blicke auf ein Heidedorf, das um 1970 vor allem durch Baggersee, Sportplatz und Autobahnanschluss glänzte. In dem heute eigenständigen Konvolut verbinden sich ästhetische, institutionelle und soziale Ordnungen. Es bietet sich ein retrospektives Nebeneinanderlesen dieser ‚Ausbauzustände‘ und ‚Anlagen‘ im Sinne einer mehrschichtigen Baubegleitung von Akten und Archiven an. Im Kontrast dazu soll eine Bildermappe von 1962 vorgestellt werden, die den Verkehr im naheliegenden Naturschutzpark an einem Ausflugssonntag amtlich dokumentierte. Welche Vorschriften waren am Werk? In einem ersten Schritt sollen die historischen Entstehungsbedingungen beleuchtet werden. Im zweiten erfolgt der Vergleich einzelner Seiten und Handlungsketten: Post und Polizei, Ämter und Archive. Wo stoßen Verwaltung und Erzählung an ihre Grenzen, welchen Status haben diese Bilder? Der Vortrag wird daher von einem ‚Exkurs ins Kreisarchiv‘ begleitet, der explizieren soll, welchen Raum Ablagesysteme solchen Dokumenten nach Ablauf der Aufbewahrungsfristen lassen und unter welchen Zeichen sie liegen bleiben.

Dorothee Linnemann (*Historisches Museum Frankfurt*)

Zur Veränderung musealer Sammlungslogik von Fotografie zwischen historisch, kontextuellem Medium und Kunstwerk zum und im urbanen Raum – am Fallbeispiel Historisches Museum Frankfurt

Die Fotografie ist im Historischen Museum Frankfurt als ein Museum des städtischen Raums eng mit der Geschichte der Urbanisierung und einer spezifisch räumlichen Ästhetisierung verbunden. Insbesondere ab den 1980er Jahren wird die Fotosammlung des HMF zunehmend durch Werke und Werkserien ergänzt, die mit künstlerischen Mitteln das Stadtbild ausloten oder zentrale politische und soziale Phänomene des städtischen Zusammenlebens untersuchen. Mit der Legitimation der Fotografie als bildende Kunst setzt so auch in der Sammlungspraxis des Frankfurter Stadtmuseums eine Veränderung ein: Themen, die vormals durch fotografische ‚Dokumentation‘ abgebildet werden sollten, werden nun unmittelbar verbunden mit ihrer Konstruktion im Medium und mit der Perspektive der Fotograf:innen. Subjektivierung und Pluralisierung der fotografischen Durchdringung des Stadtraums erlangen im Sammlungskonzept eine zentrale Bedeutung. Problematisch erweisen sich hier allerdings in der Sammlungspraxis die auf die Fotografie zunehmend wirkenden Kunstmarktprinzipien, die ohne eine Anpassung von Ankaufsetats der Sammlungerweiterung eine Grenze setzen. Darüber hinaus stellt die Aufnahme von Großkonvoluten (journalistische als auch künstlerische Fotonachlässe) eine Herausforderung auf vielen Arbeitsebenen dar. Zudem setzt die aktuell auf die museale Praxis wirkende Massendigitalisierung von Objekten, aktuell in einem Moment an, in dem nach wie vor analoge Originale in Massen in die Sammlung kommen. Dabei werden ethische und bildrechtliche Fragen aktualisiert. Der Beitrag möchte entlang der Sammlungsgeschichte einer spezifischen musealen Institution den Bedeutungswandel der Fotografie ab den 1970er Jahren nachvollziehen und dessen Chancen für die institutionelle Sammlungs- und Ausstellungspraxis

aufzeigen. So scheinen sich zunehmende künstlerische Legitimation der Fotografie und Offenheit des Mediums einerseits gegenüberzustehen, eröffnen aber zugleich fruchtbare, öffentliche Debatten zwischen aufrüttelnden, künstlerischen Welt-/Stadtdeutungen.

Noemi Quagliati (*Deutsches Museum München*)

Institutionalizing Photography in Munich: The History of the Photographic Collections at the Deutsches Museum and the Münchner Stadtmuseum

Today, visitors interested in the history of photography can investigate this medium in two museums in Munich, the Deutsches Museum and the Münchner Stadtmuseum, among other institutions. The *Foto und Film* permanent exhibition of the Deutsches Museum focuses on the development of the technological apparatus necessary to take pictures, while temporary exhibitions at the Munich Stadtmuseum explore aesthetic trends and genres by using the museum's vast collection of photographic images. None of the previous institutions is solely dedicated to photography; however, analyzing the history of these museums helps contextualize the photographic medium's various statuses in Southern Germany over time. The Deutsches Museum, the world's largest museum of science and technology founded in 1903, interprets photography within the complex process of imaging production. However, far from being exclusively a neutral collection of devices, the museum has also influenced the interpretation of photographic practices. In 1963, the photo section at the Münchner Stadtmuseum was established to explore the history of photography, starting from the legacy of Rudolf Loher. The opening of this new space in the Munich photographic panorama forced the curators of both the Deutsches Museum and the Stadtmuseum to define the specific identities of the two photographic departments in conceptualizing the role of the medium. The present paper aims at showing the relationship between these leading Munich institutions focusing on the post-war period, when the photography section at the Münchner Stadtmuseum opened and the photography and film permanent exhibition of the Deutsches Museum was renovated after the Second World War.

SEKTION 8: INDUSTRIELLE ARCHIVE

Moderation: Clara Bolin (*Universität zu Köln*)

Michael Farrenkopf und Stefan Przigoda (*Bergbau-Archiv Bochum*)

Von der industriellen Gebrauchsfotografie zum historischen Kulturgut. Institutionelle Kontexte der fotografischen Überlieferungen im Montanhistorischen Dokumentationszentrum beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum

Die Fotografie prägte als ein dominantes Medium, über das die Menschen ihre Umwelt in zunehmendem Maß visuell vermittelt wahrnahmen, die zweite Hälfte des 19. und das 20. Jahrhundert nachhaltig. Dabei hat die Industrie das Medium Fotografie seit den 1860er-Jahren für die Unternehmenskommunikation, zur Dokumentation und Forschung oder in Lehre und Ausbildung ausgiebig genutzt. Dies gilt auch für die Montanindustrie im Ruhrgebiet. Das Medium Fotografie diente der Optimierung von Produktions- und Verwaltungsprozessen sowie sozialen, politischen und wirtschaftlichen Zwecken der Branche. In ihr gerannen zeitgenössische Institutionalisierungen für die Stabilisierung sozialer und ökonomischer Ordnungen, die wiederum Inhalte, Bewertungen und Wahrnehmungen dieser Fotografien geprägt haben. Angesichts der spätestens ab 1900 massenhaften Produktion und Distribution fotografischer Bilder vom Bergbau verwundert es nicht, dass sich diese heute vielfältig in verschiedenen Gedächtnisinstitutionen finden und zu vielfältigen Zwecken genutzt werden. Nicht zuletzt die auftragsgebundene Industriefotografie hat teils ikonische Bilder erzeugt, die die Wahrnehmung von Branche und Region maßgeblich geformt haben und bis heute nachwirken. Anhand der Überlieferungen des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (*montan.dok*) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM) wird nach formalen und informellen institutionellen Kontexten im Wandel der ehemaligen Gebrauchsfotografien zu historisch relevant klassifizierten Überlieferungen gefragt. Haben ursprüngliche institutionelle Rahmungen diesen Prozess der Neu- und Umwertung beeinflusst, und inwieweit beeinflussen sie vielleicht noch heute unsere Bewertungen? Welche Rolle spielte dabei das institutionelle Selbstverständnis des DBM? Im *montan.dok* als spartenübergreifender Forschungsinfrastruktur verschränken sich unterschiedliche Sammlungs- und Dokumentationstraditionen und damit auch Logiken der Bewertung, Gebrauchsweisen und Inwertsetzung historischer Fotoquellen.

Manuela Fellner-Feldhaus (*Historisches Archiv Krupp, Essen*)

Logiken des Archivierens. Veränderungen im Umgang mit Fotografie im Krupp-Archiv

Im Historischen Archiv Krupp waren Fotografien von Anfang an neben schriftlichen Dokumenten Teil der systematischen Überlieferungsbildung, was ungewöhnlich war für diese Zeit. Diese über 115-jährige Tradition hat den Grundstein für einen heute mehr als 2,5 Millionen Fotografien umfassenden Wissensspeicher gelegt, dem in seinem Alter, den fototechnischen Besonderheiten und der vorliegenden Themenvielfalt eine Sonderstellung innerhalb der Archivlandschaft zukommt. Berichtet werden soll von der Multidimensionalität im Umgang mit Fotografie: vor dem Hintergrund eines privaten Wirtschaftsarchivs und seiner Aufgaben werden die klassischen archivischen Fachkompetenzen des Bestandsbildens und Bewertens, Bewahrens, Erschließens und Präsentierens skizziert. Die Logiken des Archivierens sind immer historisch gewachsen, eingebettet in eine breite wissenschaftstheoretische Debatte und ein intensives Bewusstsein zur zentralen Funktion von audiovisuellen Dokumenten, die diese in Erinnerungs- und Gedächtniskonzepten einnehmen. So verändert sich auch im Krupp-Archiv der Umgang und die Beschäftigung mit Fotografien. Nachgegangen werden soll der Frage, wie sich im Laufe der Zeit ein verändertes Verständnis der Institution im Umgang mit Fotobeständen herauskristallisiert. Ab wann wird Fotografie auch als fotohistorische Quelle wahrgenommen und nicht mehr nur als firmenhistorisches Dokument oder als Illustrationsobjekt? Wie verändert ein vertieftes Wissen um die Bestände den Umgang mit den Fotografien? Kommen die wesentlichen Impulse für eine Bewertungsverschiebung aus der Institution selbst oder handelt es sich um externe Faktoren?

SEKTION 9: DATA AND DIGITAL

Moderation: Kathrin Yacavone (KWI, Essen)

Andrew Eskind (*George Eastman Museum Rochester*)

Patterns of Institutional Photography Collecting – with Focus on German Collections – Statistical Observations Based on photographydatabase.org

Changing practices in public photography collections internationally as well as in Germany is analyzed using longitudinal data compiled under the author's direction first at George Eastman House, and, since 2003, independently and accessible on-line as photographydatabase.org. In particular the relative uniqueness between collections can be observed based on simply computed measures.

Photographydatabase displays the number of photographers known to be represented in each collection included in the survey. It also displays for each photographer the number of collections with examples of his/her work. Formula: for a given collection, total the number of collections for each of its photographers. Divide the total by the number of photographers. (Hypothetical example: a collection with 2 photographers – one widely owned by other collections, let's say 50. The other owned by only 2 other collections. $50+2 = 52$. $52/2 = 26$. 26 only has meaning when compared to other collections' results of the same computation). Real world examples:

Museum Folkwang — uniqueness metric = 22 (based on 712 holdings)

Berlinische Galerie — uniqueness metric = 4 (based on 992 holdings)

Museum of Modern Art (NYC) — uniqueness metric = 24 (based on 1718 holdings)

What does this suggest? Perhaps that Folkwang's photography collection in some way more closely resembles New York's MOMA than it does Berlinische Galerie? Does this make intuitive sense?

Patterns in German collections will be matched against collections in other countries as well as internationally (48 countries represented – German collections rank 4th in number among countries represented after US, Canada, UK).

Christian Schulz (*Universität Paderborn*)

Der foto-soziale Graph. Über die Institutionalisierung sozialmedialer Infrastruktur aus dem Geiste der Fotografie

Sowohl in fototheoretischen als auch sozialmedialen Forschungskontexten ist immer wieder davon die Rede, dass die Fotografie das zentrale Medium für soziale Medienplattformen ist. Häufig wird in diesem Zusammenhang auf die Foto-Praktiken der Nutzer:innen verwiesen, wie sie am prominentesten wohl durch das Selfie gekennzeichnet sind. Hierbei wird allerdings häufig übersehen, dass es ohne das fotografische Medium an sich auch überhaupt keine sozialen Medienplattformen geben würde, denn die Fotografie als affektive Praktik ist maßgeblich am Aufbau einer Infrastruktur beteiligt, die mittlerweile plattformübergreifend institutionalisiert ist. Der Vortrag nimmt deshalb die zentrale Rolle, die der Fotografie als sozialmedialer Praxis beim Aufbau von Plattforminfrastruktur zukommt in den Blick. Hierzu wird anhand von Patenten die Geschichte des Foto-Taggings bei *Flickr* und die Implementierung des Social Graph bei *Facebook* nachgezeichnet und so gezeigt, dass die Fotografie als affektive Praktik gleichermaßen eine Institution für soziale Medienplattformen darstellt wie auch umgekehrt soziale Medien in gewisser Weise Institutionen für die Fotografie sind. Dadurch gerät nicht nur die enge und wechselseitige Verflechtung von Fotografie und sozialen Medienplattformen über die grafischen Benutzeroberflächen hinaus auf infrastruktureller Ebene in den Blick. Vielmehr lassen sich ausgehend von der Prämisse der Fotografie als affektiver Praktik sowohl die entscheidende Rolle, die Foto-Tagging beim Aufbau solcher „sozialer Graphen“ (und damit Plattforminfrastruktur) spielt, in detail beschreiben, wie auch darüber hinaus die plattformübergreifenden Institutionalisierungsprozesse solcher Infrastruktur adressieren. Denn mittlerweile basieren alle großen kommerziellen sozialen Medienplattformen und Apps zumindest partiell auf einem Social Graph, auf dessen Basis algorithmisierte Feeds auch wieder neue Foto-Praktiken von Nutzer:innen provozieren.

ROUNDTABLE

Moderation: Anja Schürmann und Kathrin Yacavone (*KWI, Essen*)

Abschlussdiskussion zum Thema „Perspektiven zur Institutionalisierung“, mit
Daniel Blochwitz (*Fotofestival Lenzburg*),
Matthias Pfaller (*Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen*),
Markus Schaden (*The PhotoBookMuseum, Köln*),
Bernd Stiegler (*Universität Konstanz*).